

Włodzimierz Szturc

"La Baroques en Pologne et en Europe", red. Maria Delaperrière, Paris 1990 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/3, 237-241

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

w kontekście europejskiej i polskiej tradycji tego rodzaju literackiego oraz o znakomite komentarze do poszczególnych wierszy. Można więc powiedzieć, iż Graciotti w zaprezentowanych obecnie studiach o Krasickim przedstawił nowoczesną koncepcję osobowości twórczej XBW, poszczególne rozprawy to właściwie główne przesła jego monografii, w edycji liryków zaś zostały jakby zweryfikowane w odbiorze czytelniczym ważne tezy tej koncepcji.

Obydwa tomy *Od Renesansu do Oświecenia* stanowią oryginalny i trwały wkład do naszego literaturoznawstwa. Dobrze się też stało, że ukazały się one w momencie, kiedy Graciotti, doktor *honoris causa* dwóch polskich uniwersytetów, Jagiellońskiego i Wrocławskiego, został wybrany członkiem zagranicznym Polskiej Akademii Nauk.

Mieczysław Klimowicz

LE BAROQUES EN POLOGNE ET EN EUROPE. Maria Delaperrière (rédacteur). Ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique (C. N. R. S.). Paris 1990. Publications Langues'O, ss. 444. „Collection Colloques Langues'O”. INALCO.

W roku 1988 Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) w Paryżu zorganizował konferencję poświęconą barokowi, w której wzięli udział uczeni z ważnych ośrodków naukowych w Europie. Plonem tej konferencji jest książka złożona z tekstów literaturoznawców, historyków sztuki oraz historyków idei, którzy przybyli do Paryża z Belgii, Włoch, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Polski i oczywiście z rozmaitych uniwersyteckich miast Francji. Zainteresowanie barokiem redaktor książki, Maria Delaperrière, rozumie jako potrzebę chwili, gdyż jednocząca się w dzisiejszych czasach Europa, mająca stać się kontynentem pozbawionym granic, a przy tym wewnętrznie zróżnicowanym, właśnie w czasach baroku może odnaleźć swój kulturowy odpowiednik.

Ale powodów sięgnięcia do baroku jest wiele. Z punktu widzenia historii idei jest to przecież epoka dość bliska czasom dzisiejszym, w których pomimo ogromnego rozwoju nauk zaznacza się bardzo wyraźnie kryzys świadomości człowieka i odrzucanie utopijnej wiary w moc ludzkich dokonań racjonalistycznych; ten kryzys uwidocznia się na Zachodzie i Wschodzie, przyjmując różnorakie formy dekadencji kulturowej, objawiając się w niepokojach egzystencjalnych wyrażanych przez sztukę wieku XX. Otóż tak rozumiana „wspólnota wrażliwości europejskiej” była — jak dotąd — pomijana milczeniem. Choć o baroku napisano wiele wspaniałych rozpraw, jak np. słynna książka Dominique'a Fernandez *Le banquet des anges. L'Europe baroque de Rome à Prague* (1984), na Zachodzie wiedza o baroku polskim oraz litewskim i kresowym jest minimalna... Fernandez zatrzymał swoją „barokową” wędrowkę na kościołach Pragi! Kto i w jaki sposób mógłby się więc czegoś dowiedzieć o tej bogatej stylistycznie, różnobarwnej i arcyciekawej epoce w dziejach kultury polskiej?

Wydanie książki o baroku w Polsce i w Europie jest bardzo ważnym faktem nie tylko z punktu widzenia wiedzy o epoce i jej związkach z mentalnością człowieka naszego wieku, ale także dlatego, że dzięki niej nastąpiło włączenie polskiego baroku, zwykle traktowanego na Zachodzie jako zjawisko w skali europejskiej peryferyczne, w ramy rozległej i zróżnicowanej kultury baroku rozumianej jako kultura uniwersalna, stwarzająca własne kategorie estetyczne, religijne i etyczne.

Oczywiście w zależności od miejsca i czasu, od stopnia rozwoju społeczeństw i szczególnych właściwości narodów, kategorie te rozumiane były odmiennie i ukazywały różne aspekty „barokowego życia” i „barokowej twórczości”. Dlatego też, jak sądzi we wstępie Maria Delaperrière, barok słowiański — paradoksalnie — różni się od baroku w innych krajach, a zarazem jest do niego podobny.

Podobieństwo wiąże się z powszechną w baroku epistemologią fundowaną poprzez pojęcia przypadku, trafu, niespodziewanego losu, z odczuwaniem wszechobecności śmierci; w Polsce i w Europie barok znalazł wyraz także w przeciwstawieniu się Arystotelesowskiej *mimesis*. Twórcy, zafascynowani i jednocześnie przerażeni ulotnością świata, starali się odnaleźć sens egzystencji w wypowiedziach artystycznych opartych na paradoksach, niespodziewanej poincie, ostentacyjnej zmienności nastroju, poszukiwaniu wybujałych i często perwersyjnych form erotyzmu, absurdalnym mnożeniu figur retorycznych i przetwarzaniu istniejących form i gatunków literackich.

Pora jednak przedstawić główne tezy zawarte w artykułach uczestników paryskiej konferencji. Część pierwszą, poświęconą wstępnej fazie baroku, otwiera artykuł Claude'a-Gilberta Dubois

Renaissance, maniérisme, baroque. Réflexions sur un mode d'engendrement. Autor rozróżnia światopoglądy epok renesansu, manieryzmu i baroku, rekonstruując ich modele.

Renesans wiąże się przede wszystkim z powrotem do antyku jako kulturowej, humanistycznej syntezy. Charakteryzuje się także potrzebą wytworzenia własnej koncepcji człowieka i natury, co przyjmuje często postać mistycznego naturalizmu (albo realizmu spirytualnego). Trzecia kategoria służąca opisowi renesansu to harmonia poznania zmysłowego i intelektualnego. Estetyka boskich proporcji jest odbiciem harmonii uniwersalnej, którą wyraża równie dobrze geometria, jak i poezja oraz muzyka.

Manieryzm jest dla Dubois przedłużeniem pewnych tendencji renesansu, ale i epoką przeciwstawiającą się odrodzeniu. Doszło tu bowiem do odwrócenia dziedziczonych po renesansie wartości. Twórcy manieryści mieli świadomość, że nie dorosną do poziomu Michała Anioła czy Ronsarda, wprowadzili więc inną hierarchię kategorii estetycznych: estetyka sztuczności, imitacji poprzedników, zainteresowanie światem wynaturzeń i zjawisk marginalnych zastąpiły renesansowe pojmowanie sztuki jako zwierciadła modelowo ujmowanej natury.

Naruszenie spójności renesansowego świata przez manieryzm miało swoje konsekwencje w baroku; poczucie dekadencji, melancholiczne odczuwanie życia, postawy zwątpienia oraz desperacji utorowały drogę barokowemu relatywizmowi wartości. Barokowa iluzja, mogąca wyrażać się w formule „wątpię, więc jestem”, ujęła świat rzeczywisty w ironiczny nawias.

Manieryzm akcentował to, co było wyjątkowe, a nawet kuriozalne. Barok uczył z dziwności, czasem z chorej lub wyuzdanej indywidualności, podstawę swojego świata. Z drugiej jednak strony, barokowi twórcy rozpaczliwie poszukiwali jakiegoś powrotu do utraconej harmonii. Uwikłani w opozycję dwoistości i jedności wprowadzali różne hierarchie wartości, różne postaci tworzących się i upadających porządków. W efekcie nawet kategoria *unitas* przemieniła się paradoksalnie w jakość, którą nazywa się „*concors discordia*”. Barok charakteryzował się więc rozszerzeniem światopoglądu twórczego, otwarciem wyobraźni, a niejednokrotnie także teatralizacją relacji człowiek – człowiek, człowiek – sztuka, człowiek – Bóg.

Dubois zbudował w swym artykule spójny model przejścia od renesansu do baroku. Jego zdaniem charakteryzował on nie tylko literaturę i sztuki plastyczne, ale także życie codzienne i zachowania społeczne. Historia idei, która wyznacza postawę badawczą uczonego, przyniosła w jego analizach doskonałe rezultaty.

Szeroka perspektywa pracy Dubois może stanowić tło dla węższego ujęcia zagadnienia w artykule Jadwigi Sokołowskiej *De la Renaissance au Baroque*, obejmującym tylko literaturę polską. Zasadniczą tezę pracy wprowadza zdanie, że poetyckie symptomy przewrotu (zwrotu) barokowego najpełniej zostały wyrażone w języku Kochanowskiego. Jan z Czarnolasu, powszechnie uchodzący za poetę renesansu, nawet za symbol epoki, tworząc język poezji polskiej – jednocześnie wyznaczył pole doświadczeń i poszukiwań tworzącym po nim poetom. Mikołaj Sęp Szarzyński, Stanisław Grabowiecki oraz inni twórcy musieli w jakiś sposób skorzystać z humanistycznej tradycji Kochanowskiego, a jednocześnie swoje nowe odczucia estetyczne, zwłaszcza zaś religijne, wyrazić inaczej. Nie przeceniony nigdy *Psalterz Dawidów*, będący księgą medytacji, nie wystarczył już poetom nowego pokolenia... Ich uczucia religijne oraz wyobrażenie o „boskim języku” musiały przybrać inną formę, ponieważ zmieniła się postawa lirycznego „ja” wobec świata, świata podlegającego spirytualizacji, „przy podniesionej kurtynie tajemnicy i przypadku” – jak powiada Sokołowska. Człowiek staje się pielgrzymem, życie – wędrówką głęboko zakorzenioną w tradycji biblijnej. Chrześcijaństwo nadało tej tradycji sens eschatologiczny. Pytanie o przeznaczenie człowieka i o rolę przypadku w świecie staje się dla ludzi tej epoki czymś tak ważnym, że przemiana perspektywy oglądu świata, który stał się dramatem drogi ku Bogu. Ten dramat wyraziła metafizyczna liryka religijna poetów wczesnego baroku.

Druga część książki, stanowiąca próbę panoramicznego ukazania epoki, zawiera prace autorów prezentujących różne szkoły badawcze, dotyczy bowiem rozmaitych rodzajów działalności artystycznej.

Jan Ostrowski w precyzyjnym i pięknym artykule o sztuce baroku w Polsce i w Europie (*L'Art baroque en Pologne et en Europe. Remarques sur les mécanismes de contacts*) ukazał modele kontaktów, czy może lepiej: sposoby wzajemnego oddziaływania różnych narodowych baroków, a także i stylów oraz postaw ludzkich. Według autora kontakty rozmaitych stylów i postaw w owej epoce miały u swego podłoża:

- 1) sprowadzanie dzieła (dzieł) z jednego centrum sztuki baroku do drugiego, w którym dzieło (dzieła) stawało się inspiracją dla artystów lokalnych;
- 2) obecność artysty z jednego ośrodka w innym, w którym kontynuował swoją pracę;

3) podróże z jednego do drugiego ośrodka mające na celu studia nad rozwijającą się sztuką;
4) przepływ informacji o sztuce między poszczególnymi ośrodkami (ten rodzaj kontaktu nawiązywany był np. za pośrednictwem rysunków i grafiki odtwarzającej dzieła wykonane w innym ośrodku).

Autor znakomicie dokumentuje swą tezę materiałem z dziedziny historii sztuki. Ze względu na szerokość przytoczonego materiału trudno w tej chwili tę dokumentację przywołać w całości.

Claude Backvis w pracy *Quelques traits majeurs de la poésie baroque en Pologne* zajął się podstawowymi nurtami w poezji polskiego baroku. Jego długa, analityczna praca pokazuje bogactwo tematów, form oraz perspektyw oglądu świata właściwych polskiej poezji barokowej. Sztuka tego okresu była bowiem „zdecentralizowana” w tym sensie, że każda pojawiająca się lub przywołana idea stawała się ośrodkiem tworzenia nowego kosmosu idei. Bogactwo to charakteryzuje wielu poetów – Wacław Potocki czy Jan Andrzej Morsztyn wielokrotnie zmieniali kierunki swej twórczości i przedmioty fascynacji intelektualnych. Backvis wystrzega się sztucznego podziału poezji na „sarmacką” „dworską” i „obywatelską”; nie odwołuje się też do modelu konceptualistycznego czy do marinizmu w celu porządkowania „rozwichrzonego” baroku. Częściej stosuje pojęcia „krewkości”, „marności”, „dosadności”, „prostoty” dla określenia zasadniczych postaw poetów baroku.

Ukazaniem baroku w literaturze ukraińskiej, tak bardzo mało znanej również polskiemu czytelnikowi, zajął się Émile Kruba w referacie *Le Baroque dans la littérature ukrainienne*. Najbardziej reprezentatywną dla baroku ukraińskiego formą wypowiedzi artystycznej była poezja, wzorowana na polskim sylabicznym 13-zgłoskowcu o rymach żeńskich. Typowymi gatunkami epoki były epigramaty o tematyce religijnej, akrostychy i „wersy kabalistyczne” (Dmytro Tuptalo). W dramacie zaś można wskazać te same gatunki, jakie rozwijały się gdzie indziej: misteria, moralitety, tragikomedie, a także komedie. Mimo wszystko barok ukraiński był kierunkiem dość skromnie reprezentowanym w literaturze. Może stało się tak dlatego, że prawosławie mało zajmowało się zagadnieniami estetyki. „Nie igra się z religią” – powiada autor w zakończeniu, sugerując antykreatywne nastawienie Kościoła Wschodniego.

Trzecia część książki nosi metaforyczny tytuł *Thèmes, images, regards...* Składają się na nią prace Henri Tonneta *Thèmes baroques dans la tragédie greque du XVII^e siècle*, Giovanni Tomasucci *Effigies de la mort* oraz Hany Voisine-Jechovej *L'espace et la regard dans la poésie baroque tchèque*.

Tonnet zajął się bardzo ciekawym, a mało znanym problemem możliwości zespolenia baroku z formami klasycznymi, a więc tragedią tworzoną w XVII stuleciu w otomańskiej Grecji. Zwykle dla Greków barok był i jest synonimem złego gustu, wynaturzenia, czegoś przeciwnego klasycznej prostocie i umiarowi. Tymczasem Grek, Dominikos Theotokopoulos, zwany El Greco, stworzył w Hiszpanii autentyczny barok! Autor pyta więc, czy w literaturze istnieje podobny fenomen, i odpowiada twierdząco, przywołując liczne przykłady barokowego teatru należące do historii dramatu XVII-wiecznej Grecji.

Tomasucci analizuje sposoby pokazywania śmierci we wstępnej fazie polskiego baroku. Konkluzją jej pracy jest teza, że w tekstach adresowanych do kręgów społecznych lepiej przygotowanych do ich odbioru śmierć przyjmowała formę alegoryczną lub była metaforą; wszędzie tam, gdzie jej wizerunek lub opis miał poruszyć ludzi mniej wykształconych – była prezentowana jako konkretna postać, ktoś okrutny, jako ów straszny trup poruszający się konwulsyjnie, przerażający i naturalistyczny. Adresat intelektualnie dojrzalszy potrzebował natomiast metafory lub symbolu śmierci.

Barok czeski wedle Voisine-Jechovej to epoka ściśle związana z konsekwencjami utraty przez Czechy politycznej i kulturowej niezależności po przegranej bitwie pod Białą Górą. Wyrosła wówczas nowa umysłowa i religijna formacja twórców literatury, skłaniających się ku spirytualnemu i pietystycznemu odczuwaniu chrześcijaństwa. Zasadniczą rolę zaczynają odgrywać pieśni religijne o ograniczonych walorach estetycznych; ale to właśnie one dadzą literaturze czeskiej nowe tematy i swoiste pojmowanie ludzkiego losu. Człowiek to pielgrzym patrzący w niebo. „Patrzeć w dal” i „być w przestrzeni” – oto dwa najczęstsze tematy czeskiego baroku, wyrażające zarazem postawy człowieka wobec Boga i świata. „Patrzeć” i „być” to dla czeskiej literatury wyznaczniki nowej wersji stematyzowania egzystencji i jej problemów, dotąd nie znanych.

W czwartej części książki, dotyczącej tradycji i konwencji, znajdujemy trzy studia związane z tradycją retoryczną baroku: George Gömöri zajmuje się tu wierszowanymi listami we wczesnej poezji polskiego baroku, Alfred Sproede sztuką retoryczną, alegorią i fikcją w sielankach barokowych (esej na temat pojęcia fortuny w poezji pastoralnej), Stefan Nieznanowski – w ar-

tykule *Les Noël's polonais* – omawia zagadnienia kolęd i rotu z XVII wieku. Wydaje się, że ta część książki przeznaczona jest dla najbardziej wnikliwych znawców baroku. Studia zawarte tutaj mają charakter szczegółowych analiz łączących problemy poetyki i retoryki barokowej (Gömöri i Sproede) czy ukazujących zagadnienia teorii wiersza w powiązaniu z folklorystyką i ludową religijnością Polaków w. XVII i XVIII (Nieznanowski).

W krąg zagadnień typowych dla baroku polskiego wprowadza nas część piąta: *Sous le signe du Sarmatisme*. Składa się na nią 5 prac, bardzo szeroko rysujących zagadnienia odrębności polskiego baroku od innych europejskich prądów tego czasu. Tę część przyjdzie nam omówić dokładniej.

Józef Andrzej Gierowski w pracy *La République des nobles et des magnats* pisze, że epoka baroku w Polsce przypadła na czas najbardziej wyszukanych i wyrafinowanych ambicji politycznych i najniższego upadku warstw rządzących. W miejsce stabilności charakteryzującej Polskę czasów renesansu – XVII wiek pozostawił Rzeczpospolitą jako instytucję słabą, narażoną na zewnętrzne niebezpieczeństwa i wewnętrzne podziały. Ale dla szlachty Polska pozostała wyspą wolności na oceanie absolutyzmu... Ta idea zdaje się – wedle Gierowskiego – towarzyszyć dzisiejszej konstelacji idei „Solidarności” wraz z jej wszystkimi dobrymi i złymi cechami. W historii Polski okres baroku nie był czasem jedności. Złota wolność chyliła się ku upadkowi, dekadencja, której towarzyszyła anarchia, zapowiadała czasy, w których „nieszczęśliwa Polska” stała się łupem zaborców. Gierowski analizuje sytuację mniejszości narodowych i religijnych w życiu politycznym i kulturalnym kraju, wskazując, w jaki sposób niejednorodność społeczeństwa mogła wpłynąć na różnorodność form sztuki Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Konkluzją wywodów Gierowskiego jest zdanie: „W czasach baroku szukano w Europie zagubionej w XVI w. jedności. W każdym kraju szukano jej w inny sposób. Polska propozycja związała nierozdzielnie szlachtę Rzeczypospolitej z Europą zachodnią”.

Autoportrait d'un Sarmate to praca Janusza Gruchały. Jej tematem jest konfrontacja podmiotu lirycznego bądź odautorskiego narratora utworów z obiektywnym, zaświadczone przez dokumenty, prawdziwym portretem twórcy. Autor przywołuje poetów takich jak Zbigniew Morsztyn, Kasper Miaskowski, Waław Potocki, Wespazjan Kochowski, próbując skonfrontować ich rzeczywistą postawę obywatelską z etosem wykreowanym w literaturze. W przypadku Zbigniewa Morsztyna brakuje chyba jednak odwołań do arianizmu poety.

Andrzej Borowski, autor pracy *Un barbare plein de dignité*, stworzył najbardziej w omawianej książce erudycyjną syntezę zagadnień sarmatyzmu. Skupiając się na zagadnieniu godności (*dignitas*) pokazuje, w jak wielu płaszczyznach wiąże się ona z kategorią szlachetności, dzielności i dumy narodowej, jak silne są powiązania wysokiej kultury sarmatyzmu z filozofią neoostoickiego Seneki, biblijnym i antycznym etosem herosa, a wreszcie z tym, co renesans określał mianem „*divinitas hominis*”. Praca Borowskiego to jednocześnie rehabilitacja sarmatyzmu jako pełnego godności przeniesienia tradycji legendarnych, bohaterskich, a nawet boskich przodków w północną rzeczywistość. Śmierć lepsza niż zdrada antenatów – oto co w tradycję w. XVII wnieśli sarmaccy „barbarzyńcy” z honorem broniący kraju, narodu i religii.

Znakomitym uzupełnieniem pracy Borowskiego jest artykuł Brunona Drwieskiego *L'Image d'un Sarmate en France* poświęcony obrazowi sarmaty i całej sarmackiej Rzeczypospolitej zarysowanemu przez francuskich podróżników. Okazuje się bowiem, że opinia Francuzów o naszym kraju i o polskim szlachcicu znacznie odbiegała od pięknego autoportretu. To, co pokrywa się w opiniach Polaków o sobie samych i Francuzów o dawnych Polakach – to wyłącznie zdania pełne przesady! Szlachta ponoć mówiła trzema językami, nawet dzieci wieśniaków znały łacinę, a kupcy wystawiali się po włosku i po francusku! Poza tym – opinia podróżników jest raczej negatywna: złe drogi, brud, nie ma gdzie skłonić głowy na noc, fanatyczny katolicyzm, hałas i barbarzyństwo. Jedynie Gdańsk, Kraków i miasta śląskie były oceniane jako bliższe cywilizacji.

Nieco inną propozycją poznawania sarmatyzmu jest praca Franciszka Ziejki o perypetiach *Pamiętników* Paska we Francji. Artykuł kieruje uwagę czytelnika na problemy, jakie stwarzała tam lektura tego dzieła w XIX wieku. Dopiero Paul Cazin, tłumacz Paska na język francuski, uhonorowany w 1923 r. przez Akademię Francuską, doprowadził do szczęśliwego uznania słowiańskich barbarzyńców w kulturalnej Francji, w tej samej, która polskiego pisarza ignorowała przez prawie 100 lat! Jest w tym ironia, świetnie wydobyta piórem badacza.

Część ostatnia książki poświęcona jest kontynuacjom baroku.

Otwierają ją praca Anity Davidenkoff *Derzavin dans la mouvance baroque 1743 – 1816*. Zgodnie z opinią Dmitrija S. Lichaczowa autorka sugeruje, że barok rosyjski przejął funkcję renesansu, którego związana z bizantyńskim średniowieczem Rosja nie znała. Barok wprowadził do kultury

Rosji kategorii filozoficzne i estetyczne renesansowego Zachodu, a zarazem otworzył ją na problemy człowieka kultury śródziemnomorskiej.

Grażyna Królikiewicz, autorka pracy *Wieczny i unicestwiony*, porusza problem obrazu śmierci i ruin w romantyzmie polskim. Znana z innych prac autorki tematyka wanitatywna zostaje tu poszerzona o związki romantycznego poczucia schyłkowości, pesymizmu, a nawet katastrofizmu z barokowym *vanitas vanitatum*. Grażyna Królikiewicz zwraca szczególną uwagę na rodzinę symboli wanitowych związanych z naturą, kulturą i świadomością ludzką oraz dowodzi, że jest to jedno ze świadectw ciągłości kultury XVII, XVIII i XIX wieku.

Temat mickiewiczowski (*Sonet y krymskie*) poruszony przez Grażynę Królikiewicz znajduje kontynuację w pracy Rolfa Fiegutha o sonetach odeskich. Wedle autora znajdujące się w nich aluzje do baroku (i o charakterze barokowym) są zarazem sposobem przywołania wielu kultur (Wschodu, Zachodu i Południa) oraz przeróżnych tradycji, łącznie ze średniowieczną i antyczną. Za pośrednictwem form poetyckich i stylu baroku Mickiewicz nawiązuje kontakt z uniwersalnymi znakami kultury.

Ku współczesności baroku (ku „wiecznemu barokowi”?) odsyłają dwie prace: Marii Delaperrière *Le Baroque dans la littérature polonaise contemporaine: une thérapie?* oraz Jana Błońskiego *Le Baroque aujourd'hui*. O ile pierwsza ma charakter rzetelnej i głębokiej analizy – by tak rzec – funkcji struktur języka i metafory barokowej w poezji współczesnej, o tyle druga jest zwięzłą syntezą, swoistym *resumé* baroku u Miłosza i baroku w wersji Gombrowicza.

Dlaczego barok? Otóż barok – zdaniem Delaperrière – jest epoką, w której wielość nurtów i tendencji zbudowała swoiste *universum* znaków kultury Europy. Ta epoka, jak żadna inna, przetrwała do dziś ponad podziałami narodowymi i partykularnymi interesami społeczeństw. Analizując inspiracje barokowe u Grochowiaka, Leśmiana, Schulza, Gombrowicza i wielu innych pisarzy, autorka twierdzi, że barok występuje w dzisiejszej sztuce jako rezonans pytań metafizycznych i form artystycznych zrodzonych z ludzkich wiecznych pytań o miejsce „ja” w kosmosie. W sytuacji, kiedy człowiek w. XX trapiiony niemożnością komunikowania się z innymi i egzystencjalnym lękiem, sięga po maskę baroku dla bliższego określenia swoich napięć i dramatycznych stanów – wieczny barok nie jest jedynie kostiumem. Jest dramatem niewypowiedzenia, ciągłym uwikłaniem w metafizykę.

Barok dzisiaj, wedle Błońskiego, to przede wszystkim dwie idee, które znalazły odbicie w tak ważnych drogach twórczych jak droga Miłosza i droga Gombrowicza. Istnieje wszakże również w poszukiwaniach formalnych i łatwo go wskazać u wielu poetów. Błoński konstatuje, że Gombrowicz, nieco ironicznie i z dystansem, przejął model sarmaty; Miłosz dziedziczy po baroku religijność; wielu poetów (Gajcy, Grochowiak, Karpowicz, młody Barańczak) – manieryzm.

Znaczenie książki jako całości ocenia najlepiej Błoński we wstępnej części swego artykułu: „Wszyscy mówiliście o baroku... I wszyscy o nim wszystko albo prawie wszystko powiedzieliście...” (s. 431). To „prawie wszystko” jest propozycją otwarcia dyskusji nad tą mądrą książką. To, czego w niej – moim zdaniem – brakuje, to kwestia religijności Polaków i innych Europejczyków w w. XVII oraz problemów Kościoła, który był mecenasem jednych, a złym sędzią innych artystów.

Jest to może temat na inną książkę?

Włodzimierz Szturc

EDYCJE TEKSTÓW PIŚMIENICTWA EPOKI OŚWIECENIA W LATACH 1945–1956

Dorobek wydawniczy międzywojennego dwudziestolecia w zakresie literatury polskiego Oświecenia trudno jest nazwać szczególnie imponującym. Edycje krytyczne: *Myszeidy* Krasickiego (1922) w opracowaniu Wilhelma Bruchnalskiego, *Przestróg dla Polski* oraz *Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego* Staszica (obie: 1926), stanowiące plon prac Stefana Czarnowskiego, czy wreszcie *Sarmatyzm* Zabłockiego (1928), jedno z dokonań Ludwika Bernackiego – to podstawowe ówczesne osiągnięcia edytorskie. Przypomnieć także należy edycje popularne: *Monachomachię* i *Antymonachomachię* Krasickiego w opracowaniu Zofii Gąsiorowskiej (1922), *Cud mniemany* Bogusławskiego w opracowaniu Eugeniusza Kucharskiego (1923), *Poezję barską* – tekst przygotowany dla serii „Biblioteka Narodowa” (dalej: BN) przez Kazimierza Kolbuszewskiego (1928), kilkakrotnie w tejże serii wznawiane *Mikolaja Doświadczyńskiego przypadki* Krasickiego, wydane z autografu przez Bronisława Gubrynowicza (1921, 1925, 1929), *Barbarę Radziwiłłównę* Felińskiego w opracowaniu Mariana Szykowskiego (1920, 1922, 1924, 1929) i *Powrót posła* Niemcewicza ze wstępem i objaśnieniami Stanisława Kota (1919, 1921, 1924, 1927) oraz inne tomy